Quêtes littéraires nº 10, 2020
https://doi.org/10.31743/ql.11540

Federica D'Ascenzo Université « Gabriele d'Annunzio » de Chieti-Pescara

L'écrivain fictif entre modélisation et caricature au tournant du XIXe siècle

Alors que se réalise l'autonomisation du champ littéraire français durant la seconde moitié du XIXe siècle, la textualisation du monde des lettres s'élabore en un véritable filon romanesque, donnant matière à une modélisation de la figure de l'écrivain qui doit tenir compte des bouleversements culturels, économiques et sociaux déterminés par l'avènement de la bourgeoisie conquérante. En mettant en scène le rapport existant entre l'expérience artistique et le vécu de l'auteur, le roman de l'artiste participe d'une prise de conscience, de la part de la société littéraire, de la nécessité de déjouer le déni qui s'est emparé de l'art et de procéder à un repositionnement de l'artiste au sein de la société. Durant la Belle Époque, l'auteur désormais privé d'auréole et une littérature dépourvue d'aura produisent un roman de réaction où l'écrivain, prenant en charge fictionnellement sa propre image, fait de l'œuvre d'art le lieu où réfléchir sur sa désacralisation, en grande partie amorcée pendant le romantisme[1], et fournir un autoportrait axiologique. Les événements historiques, économiques et sociaux qui bouleversent le XIXe siècle ont progressivement refoulé le sacerdoce laïc dont s'est parée la littérature, alors que les écrivains adoptent une « relation de distance objectivante à l'égard du monde social » (Bourdieu, 1998, p. 63). La démocratisation débridée, l'avènement de la société de l'argent, la censure qu'exerce le Second Empire alimentent, chez les artistes de la seconde moitié du XIXe siècle, une haine envers une bourgeoisie décidée à les assujettir (Bourdieu, 1998, p. 86-91), mais favorisent par contrecoup la naissance d'un champ littéraire autonome, en rupture avec

■ Federica D'Ascenzo – maître de conférences (professore associato) au Département de Langues, Littératures et Cultures Modernes de l'Università degli Studi «G. d'Annunzio» de Chieti-Pescara, Viale Pindaro 42, 65127 Pescara, Italie ; e-mail : federica.dascenzo@unich.it
ORCID iD : https://orcid.org/0000-0001-7705-8380

1. Paul Bénichou situe autour de 1830 le moment où se réalise une première faille dans le système de pouvoir spirituel acquis par les « gens de pensée » (Bénichou, 1973, p. 20-21).

le monde ordinaire (Bourdieu, 1998, p. 103). Baudelaire a sanctionné la croyance au progrès en en faisant le véhicule de la décadence morale (Compagnon, 2005, p. 60) ; les antimodernes affectent un pessimisme historique qui, lorsqu'il se déverse sur le plan individuel, les oblige à reconsidérer leur position et leur image au sein de la société. Dépendante surtout des circonstances dans lesquelles advient la création et confrontée aux forces désagrégeantes de la fin de siècle, obligée de considérer les modes culturelles si elle veut refléter la modernité, la représentation de l'écrivain fictif s'esquisse ainsi à travers une dialectique entre modèle et contre-modèle (Citti, 2002), à l'aune d'une démythification qui passe souvent à travers une déformation caricaturale frisant l'autodérision. Car le XIX[e] siècle, âge d'or de la caricature, se ressent fortement de l'emprise que celle-ci exerce sur la presse et d'une influence qui s'étend à la production littéraire et picturale à vocation réaliste d'abord (Vaillant, 2020), puis à la décadence par le biais de la parodie (Duval et Saïda, 2008 ; Hamon, 1996).

1. Pour une redéfinition du statut de l'écrivain

Si la caricature comme système intersémiotique triomphe dans la culture médiatique dès le début du siècle, elle intègre le roman sous la forme de la charge, qui grossit certains traits pour en isoler la véritable essence, de l'exagération, qui déforme le réel pour le mieux saisir et interpréter, ou encore de la blague, où la raillerie se fait porteuse d'un discours ironique que le lecteur est appelé à démêler. L'objectif reste d'exploiter un mode autre d'appréhension de la réalité, et de parvenir, dans le cas du roman de l'écrivain, à un listage des qualités, des défauts, mais surtout des conditions existentielles et des tourments créatifs inhérents au statut même de l'écrivain, contribuant à la constitution d'une scénographie auctoriale. Georg Simmel, qui considère l'exagération comme un trait propre à la nature psychique de l'homme, inséparable de toute représentation d'un objet généralement centrée sur un point focal prééminent mais autour duquel tous les autres s'agencent pour former une unité (2019, p. 111-113), définit la caricature comme une rupture de cette unité, en raison d'une surcharge quantitative d'un des éléments constituants dont elle assure l'immobilisation et la pérennisation (2019, p. 113). Pouvant se vérifier à tout moment en raison de l'attitude innée de l'homme à vouloir transgresser les limites, elle permet, quand on la produit à dessein, de rendre visible l'exagération déjà « présente dans l'être de son objet » (Simmel, 2019, p. 116). Aussi s'avère-t-elle particulièrement efficace dans la construction de l'image de soi que l'écrivain entend véhiculer, alors que le public du XIX[e] siècle subit son emprise aliénante. Caractérisé par un fort investissement autobiographique, le roman de l'écrivain réalise en effet cette rencontre avec soi de l'auteur ne pouvant être atteinte que par le détour du regard d'autrui. Devant construire son *ethos* sur une représentation préexistante (Amossy, 2010, p. 48), l'écrivain devra par conséquent négocier entre une image tributaire de l'imaginaire collectif, historiquement et socialement déterminée, et le discours rhétorique qu'il met-

tra en place pour l'infléchir : le caricatural se fait alors l'auxiliaire de la construction d'une synthèse mouvante et se donne comme le reflet de l'esprit d'une époque.

Roland Barthes a souligné qu'« en matière de littérature », le positivisme, « résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste » est le courant qui a « accordé la plus grande importance à la "personne" de l'auteur » (1994, p. 491). Cela s'est traduit dans la prise en compte de l'écrivain comme personnage de fiction par la littérature pré-réaliste et réaliste, et par l'adoption de la caricature qui, en conciliant l'imitation et la déformation, procède « du réalisme et de ses avatars qui cherchent à inventorier et à organiser le monde visible, pour en révéler et en expliciter les fonctionnements moraux et sociaux » (Tillier, 2012). Érigée en liaison étroite avec la norme et le canon (Silhouette, 2000, p. 4), la caricature « s'affirme dans son pouvoir de remise en question du réel, de mise à distance critique de ce dernier » (Silhouette, 2000, p. 6). Il existerait par conséquent toute une littérature réaliste caricaturale où la *mimesis* adopte la déformation comme une dimension de la contestation (Berthelot, 2004, p. 176). Alors que l'ironie opte pour une surévaluation en visant la dévalorisation, la caricature utilise la charge dévaluative et dégradante pour remettre en discussion dans le cas du roman de l'écrivain la place et la fonction de l'art et de l'artiste au sein de la société bourgeoise et par rapport à ses modèles, dénonçant, à travers le sous-entendu et la visée morale qui la distingue, la prise de conscience du désarroi de la part de l'artiste et une implicite revalorisation de celui-ci. La caricature de soi que met en place l'écrivain se révèle être une stratégie détournée mais efficace pour suggérer en première instance une interrogation sur le réel.

L'impuissance à exprimer son génie qui tourmentait Frenhofer, quête sempiternelle de tout artiste, avait déjà dépassé chez les Goncourt les limites consubstantielles à l'acte créatif, pour se fixer sur l'analyse des raisons de l'échec de l'artiste décelables dans son histoire personnelle et dans son milieu, qu'il s'agisse du rôle néfaste de la femme, comme dans *Charles Demailly* ou *Manette Salomon*, ou du fléau que peut représenter la bohème ou la blague, incarnées par le personnage d'Anatole Bazoche et notamment par son déphasage par rapport à la société[2]. Le rapport entre l'artiste et l'œuvre a tendance à se fissurer pour mettre au centre de la narration le fantasme de l'écrivain, c'est-à-dire « *l'écrivain moins son œuvre* : forme suprême du sacré : la marque et le vide » (Barthes, 1995, p. 154)[3], qui entraîne un glissement du mode tragique au mode comique. Cette orientation va d'ailleurs faciliter, durant la fin de siècle, l'affirmation du roman de l'écrivain comme sous-genre du roman de l'artiste

2. Le peintre Anatole Bazoche dans *Manette Salomon* représente à la fois l'artiste de la seconde bohème et le tenant impénitent de la blague, cette plaisanterie démocratisée telle que la définira Barbey d'Aurevilly ou *canaillocratie* selon le mot-valise inventé par de Maistre (Compagnon, 2005, p. 139). Sur le personnage d'Anatole, voir notamment Vaillant, 2018, p. 57-70. La blague a souvent été pratiquée par les milieux marginalisés de la bohème (Hamon, 1996, p. 137-145). Sur l'empire de la blague au XIXe siècle, voir Preiss (2002).

3. Sur les métamorphoses de la figuration de l'écrivain en général, voir également Björn-Olav et al. (2012).

et permettre à la figure du poète et du romancier de remplacer définitivement celle du peintre jusqu'alors prépondérante[4]. Avant que la mise en abyme ne fasse son apparition, les romans de l'écrivain déplacent ainsi leur attention de l'œuvre à l'homme, réservant la réflexion sur le mystère de la création au personnage du peintre[5] et se limitant à renvoyer de façon très générale aux tourments qui assaillent l'écrivain improductif. De nombreux romans voient cependant se côtoyer ces deux types d'artiste, mais préparent à travers un portrait en négatif l'avènement de l'écrivain en héros. L'artiste peintre apparaît comme un personnage secondaire quand l'attention se focalise sur les insuccès personnels de l'écrivain, qui se répercutent implicitement sur son art même si la narration s'attarde rarement sur cet aspect. La charge caricaturale qui se déverse sur l'écrivain fictif est redoublée par la présence de cet alter ego qui agit comme une conscience lucide ou un miroir révélateur : dans *Très russe*, le peintre Jacques Harel, qui assume la narration, met en garde son ami poète Allain Mauriat contre le ridicule qui le menace s'il s'entête à vouloir posséder la courtisane cosmopolite Mme Livitinof, qui enflamme ses prétendants sans jamais se donner à eux. Le roman de Jean Lorrain, où trône le portrait-charge de Maupassant sous les traits du romancier sportsman et donjuanesque Jean de Beaufrilan, « caricature à travers le trio de figures qu'il met en place le personnel décadent type » et « s'offre comme la fable dégradée et ridicule de l'écrivain et de la dame inaccessible, mi-châtelaine mi-fatale » (Bertrand et al., 1996, p. 26), prenant les accents du vaudeville dans les pages finales. Joseph Lirat, le grand peintre méconnu du *Calvaire* d'Octave Mirbeau, essaie de dissuader le jeune écrivain Jean Mintié de son obsession pour Juliette Roux qui va décréter son infécondité, en invoquant la nécessité du célibat de l'artiste (Mirbeau, 1887, p. 98) ; ce qui n'empêchera pas Lirat de succomber lui aussi au charme de cette même cocotte. *En ménage* de Huysmans, centré sur la personnalité de l'écrivain André Jayant, se structure sur le parallèle implicite des amours de celui-ci et de son ami peintre Cyprien Tibaille (Roy-Reverzy, 2002, p. 170). Le roman ridiculise l'indécision d'André, écartelé entre la vie du bohème et celle du bourgeois et essayant tour à tour différentes formes de *ménage* sans jamais se satisfaire d'aucune. Contraint de quitter son domicile conjugal suite à l'adultère de sa femme, il doit subir la raillerie de Cyprien face au bonheur qu'il exprime pour avoir trouvé un logis où il va reprendre sa vieille vie de garçon avec son ancienne femme de chambre : « – Le rêve, quoi ! conclut Cyprien. Le confortable du mariage avec la femme en moins ! – une soirée, perdue par semaine, au plus, pour les clowne-

4. Bernard Vouilloux (2016, p. 161, 171) s'est penché sur les raisons pour lesquelles les romanciers privilégient le peintre comme prototype de l'artiste, même si cette tendance s'invertit à la fin du siècle pour ensuite donner vie aux personnages d'écrivains par excellence que sont les héros de *La Recherche du temps perdu* et des *Faux-monnayeurs*.

5. *L'Œuvre* d'Émile Zola et *Dans le ciel* d'Octave Mirbeau en sont la démonstration. Si le roman de Zola représente d'ailleurs l'un des derniers produits du roman réaliste de l'artiste tel qu'il a été conçu par Balzac et les Goncourt, *Dans le ciel* a pour protagoniste le peintre Lucien derrière lequel Mirbeau aurait portraituré Vincent Van Gogh.

ries sensuelles ; les autres jours, du silence et du bien-être, de l'amour pas encombrant et du travail abattu en masse » (Huysmans, 1881, p. 58). André considère erronément son bien-être quotidien comme le garant de son travail, au lieu de rechercher au plus profond de lui-même les causes de son asthénie. L'image du *collage* désexualisé et désabusé que lui renvoient Cyprien et Mélie apparaît pourtant comme la seule solution, dégradée mais viable, même si le parcours de chacun des artistes ne débouche que sur la mise à mort définitive de l'art : « Au fond, le concubinage et le mariage se valent puisqu'ils nous ont, l'un et l'autre, débarrassés des préoccupations artistiques et des tristesses charnelles », admet Cyprien avec clairvoyance (Huysmans, 1881, p. 347). La retraite que choisira progressivement Durtal, le héros de la quadrilogie huysmanienne, en est la directe conséquence. Mais dans *L'Œuvre*, Pierre Sandoz – projection autobiographique et auto-célébrative par trop explicite d'Émile Zola – propose un état alternatif au célibat de l'artiste, puisque le romancier fictif affirme considérer le mariage « bourgeoisement comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes », repoussant l'idée de la « femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau » (Zola, 1886, p. 208). La réussite de Sandoz, qui se fait au prix d'un dévouement au travail le contraignant à se couper du monde et de ses proches, reproduit le modèle productif et familial bourgeois et crée le type nouveau de l'écrivain professionnel, personnage inintéressant du point de vue fictif et que la littérature fin de siècle repousse comme fossoyeur de la distinction artistique.

2. Singularité et élitisme au crible de la caricature

L'écrivain représente avec le célibataire « deux relégations tacites qui soudain n'en font qu'une » (Borie, 2002, p. 18) dans la société bourgeoise du XIX[e] siècle. Le célibat de l'artiste autrefois encensé comme la condition nécessaire à la création, caution d'une vocation artistique apparentée au sacré, fait l'objet, en régime caricatural où l'écrivain est par définition un raté, d'une réflexion plus articulée où le conflit engendré par les exigences charnelles et spirituelles l'emporte sur le niveau symbolique et social que dissimule le refus du mariage comme acte de sécession antibourgeoise. Les romans de la fin de siècle manifestent une étape ultérieure en faisant de l'écrivain fictif un impuissant moral, dévirilisé, subissant les assauts de la femme mais ayant anesthésié ses appétits sexuels, symptôme de cette décadence qui s'est emparée de l'époque et de la crise du roman qui en dérive. Le revers érotique et sa variante – la privation amoureuse – contribuent à construire le portrait d'un individu incapable d'aimer, hésitant, dépourvu de sentiments, ayant abdiqué à cette ultime perception sans pour cela en tirer profit pour son art, qui contraste avec la qualité d'hypersensibilité propre à l'artiste fin de siècle. Le célibat subi n'est en réalité que le revers de l'échec artistique. Ainsi, à force d'atermoiements, Hubert Entragues, victime d'une incapacité patente à comprendre les femmes, échoue dans sa tentative de conquérir Sixtine

Magne. Le héros du roman de Remy de Gourmont transpose son amour pour Sixtine, qu'il ne réussit pas à concrétiser dans la réalité, dans un roman intitulé *L'Adorant*, version idéalisée de l'amour du prisonnier Guido della Preda pour la statue d'une madone dans l'Italie du XVe siècle[6]. *L'Adorant* fournit la dimension du décalage entre les paroles et les actes d'Entragues et de l'inadéquation de son rapport aux autres. Le portrait qu'Hubert fournit de lui-même, sous le signe du privatif, fait de sa vie une « perpétuelle cérébration, […] la négation même de la vie ordinaire, faite d'ordinaires amours » (Gourmont, 1890, p. 34), et peut se lire *a posteriori* comme une caricature pour la distance existant entre la haute opinion qu'Entragues a de lui-même et le naufrage auquel le conduisent ses raisonnements. L'excès de cérébralité allié au manque de volonté du héros favorise le succès sentimental du dramaturge russe Sabas Moscowitch auprès de Sixtine. Entragues, qui devrait en tant que romancier *cérébral* connaître les femmes, se révèle incapable de capter l'ironie de Moscowitch alors que celui-ci, tenant foi aux conseils que lui-même lui a donnés croyant le mettre sur une fausse piste, est sur le point d'enlever la jeune femme. La lettre finale de l'héroïne, qui dévoile le jeu de rôles auquel ils se sont prêtés par orgueil et par apathie, sonne ironiquement le glas aussi bien du romancier que de l'homme : invitant d'Entragues, dénué de capacités perceptives, à prêter attention à la raillerie qui se niche aux coins des lèvres, elle annonce son refus de lire *L'Adorant* sans doute « plein de naïvetés pénibles » (Gourmont, 1890, p. 305). La cécité d'Hubert, sa faiblesse face à sa double défaite, se solde par une lecture erronée de cette lettre : à défaut de la vie, l'écrivain choisit le refuge de la transcendance, même si Sixtine a décrété la faillite du rêve face à la vie, et de la littérature imaginative, cérébrale et poétique d'Entragues face à la littérature réaliste, dramatique mais concrète de son rival.

À l'art sacrifié au nom de l'amour, l'écrivain fictif décadent substitue son individualité qui passe à travers le refus du corps de la femme, sans que ce renoncement lui assure la réussite pour autant, poussant au contraire plus avant la nature de son malaise. La relation sentimentale s'avère l'objet d'une véritable dérision où l'écrivain transforme son incapacité en un refus volontaire, faisant du célibat indissociable de la religion de l'art la conséquence d'un choix hautain mais désemparé qui apparente souvent son attitude à celle du dandy.

Georges, l'écrivain de *Dans le ciel* d'Octave Mirbeau, doué d'une sensibilité suraiguë mais que l'excessive timidité fait passer pour un imbécile aux yeux de sa famille, embrasse l'état d'écrivain sur le conseil de son ami peintre Lucien, sans résultat cependant. Le récit de son enfance apparaît comme une véritable parodie de l'enfant génial incompris mais dresse surtout un portrait caricatural et féroce de la famille bourgeoise, emblème de la bêtise et du ridicule. L'œuvre de Mirbeau se déploie sous le signe de l'exagération qui constitue, pour l'auteur, l'emblème de l'art et le moyen

6. Marie-Claire Bancquart souligne que Gourmont anticipe la mise en abyme que Gide va « définir trois ans plus tard dans son *Journal*, et employer en 1895 dans *Paludes* » (Bancquart, 2010, p. 25). La mise en abyme deviendra en effet le corollaire du roman de l'artiste au XIXe siècle.

par lequel celui-ci perce le mystère de la réalité : « – Exagéré… mais l'art, imbécile, c'est une exagération… », déclare Lucien en s'adressant à Georges, « L'exagération, c'est une façon de sentir, de comprendre… C'est… c'est… chaque chose, chaque être… chaque ligne… tout ce que tu vois… contient un caractère latent, une beauté souvent invisible… » (Mirbeau, 2003, p. 88). L'hypersensibilité de Georges ne l'empêche pas, toutefois, de se comporter cruellement avec la fille de son concierge, Julia, après l'avoir possédée sans grande satisfaction. La possession du corps de Julia dessille les yeux de Georges qui découvre tout à coup la laideur de la jeune fille et adopte une attitude méprisante à la mesure de sa désillusion.

André de Neuze, le héros du *Soleil des morts* de Camille Mauclair, apparaît quant à lui comme un amant passif face à la cantatrice Lucienne Lestrange, emblème de la virilisation qui caractérise la femme fin de siècle, et comme un amoureux irrésolu aux yeux de Sylvaine, la fille de Calixte Armel – projection fictive de Stéphane Mallarmé. Jamais maître de ses actions ni même de ses pensées face à ces femmes qui interprètent deux formes de domination féminine, le jeune écrivain les perdra toutes les deux, et l'« ironie atroce » des paroles de Lucienne brocarde le cliché de l'amoureux romantique, autant qu'elle met à nu l'incapacité d'aimer de l'homme dévirilisé ; elle sonne, en dernière instance, comme une critique de son art qui n'échappe pas à de Neuze : « Si cependant je devais t'avoir causé ce qu'on appelle la souffrance d'amour, eh ! bien, tu es un très subtile artiste ; tu en ferais quelque chose » (Mauclair, 1999, p. 977).

Albert, le roman de Louis Dumur qui « pousse si loin la logique désespérante du ratage qu'il verse dans le comique » (Ducrey, 1999, p. 163), représente sous le signe de la surenchère généralisée le désastre existentiel de ce parangon du martyr de la société bourgeoise qui, bien que s'étant plié aux lois de celle-ci sans succès aucun, doit choisir le suicide pour mettre fin à sa souffrance. Le chapitre consacré au dépucelage du héros dénonce une approche intellectualisée et artificielle de la femme, qui est une négation des besoins physiologiques et sentimentaux et une inversion du cliché de la première expérience sexuelle, que l'on retrouve également chez Mirbeau. Albert se dédouble et son « moi psychologique regard[e] l'autre faire des saletés […] prêt à se moquer de lui » (Dumur, 1999, p. 211). L'acte sexuel se révèle une tromperie par rapport à l'attente, un « acte dégoûtant » (Dumur, 1999, p. 212) au cours duquel Albert ne cesse de s'exclamer : « Ce n'est que ça ! Ce n'est que ça ! » (Dumur, 1999, p. 211).

L'aboutissement de cette tendance produira notamment deux types antagonistes : l'écrivain fictif ayant marchandé son art avec la société, s'étant éclipsé derrière le dandy, pour lequel les femmes ne sont qu'un instrument de réussite, et que Mirbeau représente dépourvu d'identité nominale dans *Chez l'illustre écrivain* ; l'auteur stérile, coupé volontairement de la sociabilité littéraire, pour lequel le mariage constitue la fin d'un parcours de désillusion artistique qui le porte à abandonner l'art auquel il ne réussit plus à donner vie – tel qu'on le voit dans *Terrains à vendre au bord de la mer* d'Henry Céard. S'il n'assimile pas sa débâcle à travers la résignation ou le suicide, l'écrivain est condamné à devenir l'objet d'une caricature encore

plus cruelle lorsqu'il tente de renverser l'adversité de la société à son égard en s'en faisant accepter, accueillant tous les compromis de la mondanité et se réduisant à être un animal qu'on exhibe[7].

3. La sociabilité littéraire fin de siècle et ses méfaits

La caricature s'étend également au milieu dans lequel l'écrivain évolue. Si le roman du peintre permet de mettre en scène plus spectaculairement les réactions adverses du public bourgeois face à un art qui s'écarte des conventions[8], le roman de l'écrivain identifie les responsables de la décadence qui a investi les hommes de lettres : les médiateurs que sont les critiques, les journalistes et les chroniqueurs, en mesure d'infléchir les carrières, incapables de remplir leur fonction de relais avec le public, et parmi lesquels se cachent des écrivains manqués, jaloux et parasites. La blague, dont se sert le public pour exprimer sa dérision et son mépris face aux tableaux qu'il ne comprend pas, hante les pages des journalistes voulant détruire les réputations et dénigrer ce qu'ils ne parviennent pas à saisir. *Le Soleil des morts*, qui fictionnalise les dynamiques à la base du cénacle élitiste formé autour de Calixte Armel et finit par critiquer un modèle fragile que le retranchement du monde porte à la perte, oppose la réclusion élitiste comme vocation à un isolement subi, fruit des médiateurs et de l'abdication à agir qui accapare désormais ses membres. La condamnation finale du cénacle, qui repose sur l'effondrement de l'idéal artistique et du modèle de la sociabilité littéraire moderne, se fait aussi bien sur le mode d'un pessimisme crépusculaire figuré par de Neuze, Armel et sa fille Sylvaine, qu'à travers une caricature de la presse,

7. *Chez l'illustre écrivain* consacre le chapitre intitulé *Une bonne affaire* au portrait-charge de l'écrivain Anselme Delvaux à travers l'hypertrophie du champ sémantique du brillant, désignant l'apparence de l'auteur narcissique et aucunement la valeur de son œuvre, et par le biais de l'exagération du nombre d'œuvres publiées autour du même sujet de l'adultère, qui décèle une mégalomanie proche de la folie. Dans le chapitre *Un grand écrivain*, Mirbeau charge le portrait de ce dandy-écrivain et singe ses tentatives pour se transformer en un mondain. Dans *Albert*, la confession cynique et détachée du dandy Clodomir de Bêlovent, « poète pour ne pas être vaurien » (Dumur, 1999, p. 237) apparaît elle aussi sous le signe du caricatural : « Un véritable poète ! bégaya-t-il en s'allumant. Il n'y a pas de véritable poète. Moi et les autres nous ne sommes que des faiseurs. Nous avons de l'habileté, jamais de génie. Nous écrivons pour tous les motifs possibles, excepté pour l'amour de l'art » (Dumur, 1999, p. 236).

8. Ces réactions prennent la forme du rire ou de l'indifférence, comme l'expérimente Claude Lantier lors des deux Salons auxquels il participe. Les rires, d'ailleurs, ne viennent pas seulement du public bourgeois : des membres du jury du Salon raillent le tableau l'*Enfant mort* de Lantier et Fagerolles devra recourir à sa *charité* pour faire accepter l'œuvre de son ami. Plus radical, Mirbeau évoque l'indignation du public à travers l'hyperbole lors de la participation de Lirat à une exposition libre et souligne le danger que peut représenter la blague (Mirbeau, 1887, p. 106). Dans *Le Soleil des morts*, Mauclair, remplaçant le peintre par le musicien, nous fait assister à la contestation du public à la suite d'un concert Lamoureux de Claude-Éric de Harmor, comparé à Wagner : le compositeur doit essuyer les rires, la huée des bourgeois et une série d'invectives qui relèvent de la blague (Mauclair, 1999, p. 895).

du public, de la société et du rapport des écrivains de l'Élite avec ceux-ci énoncée par Manuel Héricourt, qui le premier quittera le cénacle pour l'activisme anarchiste. La caricature qui occupe l'ensemble du chapitre IV se fait sur un ton mi-explicatif, à l'égard du nouvel arrivé au sein du cénacle, et mi-désabusé, soulignant sa fonction de mise à distance et de prise de conscience : on ne se moque que de ce que l'on est en mesure de saisir profondément et la caricature sert ici de repoussoir. Dressant le portrait des critiques, Héricourt affirme :

> Pour eux, l'art est une politique de résultats ; pour nous c'est une culture intensive. Voyez par exemple Leumann. Croyez-vous qu'il comprenne un mot à ce que nous essayons ? Il a beau écrire des articles tonitruants sur nous tous, pêle-mêle, ce qui le fait parfois tomber juste, il a beau encenser Rodin, Monet, Armel, Mme Lestrange, Harmor, c'est toujours à contresens. Jamais il ne se hausse jusqu'à ces artistes ; il n'y voit que ce qui est à sa hauteur à lui, Leumann, ce qui peut lui donner prétexte à tirades ronflantes, et, au fond, c'est un médiocre que la fréquentation de ces êtres n'améliorera jamais. Encore est-ce, parmi ceux qui bourdonnent autour de l'élite, le coléoptère le moins rebutant, un assez brave hanneton d'homme, après tout. Mais Marens ! Pensez-vous que ce soit flatteur d'être flagorné par ce bellâtre douteux, qui a ses vapeurs chez Liane de Pougy, qui fait des ronds de jambes chez Sarah Bernhardt et qui met des lettres de cocottes en signets aux volumes d'Armel ? La grosse caisse de Leumann et le vaporisateur de Marens, triste alternative ! Ajoutez les feuilletons de Neuflize, où le vinaigre s'allie à la pommade rosat, et les articles de Defresne, qui cherche à se faire une virginité dans nos rangs. Defresne, Isaac Goltz, dont je ne sais qui disait : « Il a l'air d'un Jésus qui aurait trahi Judas ! » Voilà le quatuor des violons qui font danser les snobs autour de l'élite : eh ! bien, franchement, ça n'est pas brillant ! (Mauclair, 1999, p. 906-907)

Mauclair n'épargne ni les écrivains de l'Élite, tous taxés de neurasthéniques, ni le cénacle, comparé à un « petit État dérisoire, quelque chose comme une principauté enclavée minusculement entre deux empires, dédaignée par l'annexion » (Mauclair, 1999, p. 938). Le pas est vite franchi entre ce milieu destiné à une mort certaine, mais conservant les signes de la plus haute distinction, et la vie qu'incarne l'anarchiste Claude Pallat, qu'Héricourt présente à de Neuze selon un rapprochement entre l'animal et l'homme inverse à celui qu'il avait adopté pour la caricature des critiques : « Cet ours mal léché est un homme, mon cher ami » (Mauclair, 1999, p. 944). Le rapport qui s'établit entre l'apparence et l'essence indique combien la caricature peut être un instrument de révélation plus que de dissimulation du réel. Le dernier mot du héros qui se définit comme un raté est précédé de la sentence définitive que prononce le critique musical Cernay devant le rassemblement des littérateurs accompagnant le cercueil d'un des leurs : « C'est tout de même curieux de voir combien les littérateurs, en bande, ont l'air vanné… Pris à part, encore, aux lumières… C'est comme les cocottes… » (Mauclair, 1999, p. 1011). Sur le versant ouvertement parodique, l'expérience que le héros de Dumur fait de la poésie comme ultime tentative

avant le suicide final, donne la mesure de la déception d'Albert face à l'avorton que sa pensée a produit, un poème que lui-même qualifie de « non-sens », de « crachat », de « caricatural morpion » (Dumur, 1999, p. 234).

Il faudra attendre André Gide pour que l'autoparodie de l'écrivain fictif sorte de l'impasse dans laquelle elle était en train de s'enliser. À travers l'auteur abymé, Gide repositionne le rapport de l'écrivain avec son œuvre au cœur de la fiction. Des *Cahiers d'André Walter* à *Paludes* aux *Faux-Monnayeurs*, qui ne manquent pas de représenter l'auteur sous des traits grossis et stylisés, ce sont désormais les processus et les circonstances entrant en jeu dans l'écriture (Goulet, 1996, p. 133) qui polarisent l'attention du roman de l'écrivain. Si dans *Les Cahiers d'André Walter* l'autoréflexivité risque de piétiner, comme le souligne la folie qui assaille Walter, *Paludes* conjugue la mise en abyme avec la satire de la sociabilité littéraire, l'autodérision de l'écrivain impuissant, la raillerie de ses confrères et la caricature d'un célibat forcé. La forme de la sotie, dans laquelle le sens se dérobe à tout moment et l'ambiguïté alimente l'auto-ironie, donne vie à une sorte de métarécit qui semble mettre fin à la caricature de l'écrivain fictif telle que l'avait déclinée la fin de siècle. Gide invente un imaginaire nouveau, reconstruit l'image de l'écrivain fictif grâce à l'auteur abymé s'étant réapproprié de la réalité qui faisait défaut à André Walter et ayant liquidé les rituels désormais périmés du monde des lettres et les influences néfastes venant de la société qui entravaient le héros de *Paludes*. La subjectivité de l'écrivain remplace un type que la caricature avait mis à mal en le stéréotypant. Le héros des *Faux-Monnayeurs*, Édouard, est le lieu d'une analyse quotidienne de l'écrivain confronté à son œuvre, à la façon dont la réalité, ses expériences, le milieu qu'il fréquente trouveront place dans le roman à venir. Marcel Proust, quant à lui, suit un parcours parallèle qui renverse le rapport de l'auteur à l'œuvre, laissant à l'œuvre le pouvoir de créer l'auteur.

RÉFÉRENCES

Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bancquart, M.-Cl. (éd.). (2010). *Écrivains fin-de-siècle*. Paris : Gallimard.

Barthes, R. (1994). La mort de l'auteur [1968]. *Œuvres complètes*. É. Marty (éd.). Tome II 1966-1973 (p. 491-495). Paris : Seuil.

Barthes, R. (1995). Roland Barthes par Roland Barthes [1975]. *Œuvres complètes*. É. Marty (éd.). Tome III 1974-1980 (p. 79-250). Paris : Seuil.

Bénichou, P. (1973). *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris : José Corti.

Berthelot, S. (2004). *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*. Paris : Honoré Champion.

Bertrand, J.-P., Biron, M., Dubois, J., et Paque, J. (1996). *Le roman célibataire. D'*À rebours *à* Paludes. Paris : José Corti.

Björn-Olav, D., Glinoer, A., et Lacroix, M. (dir.). (2012). *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Borie, J. (2002). *Le célibataire français*. Paris : Le Livre de Poche.

Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

Céard, H. (2000). *Terrains à vendre au bord de la mer*. Paris : Mémoire du Livre.

Citti, P. (2002). Représentation de l'auteur à l'époque symboliste. Dans B. Louichon et J. Roger (dir.), *L'auteur entre biographie et mythographie* (p. 241-257). Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Compagnon, A. (2005). *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard.

Ducrey, G. (éd.). (1999). *Romans fin-de-siècle 1890-1900*. Paris : Robert Laffont.

Dumur, L. (1999). *Albert*. Dans G. Ducrey (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900* (p. 159-249). Paris : Robert Laffont.

Duval, S. et Saïda, J.-P. (2008). *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Goulet, A. (1996). L'auteur « abymé ». Dans G. Chamarat et A. Goulet (dir.), *L'Auteur. Colloque de Cerisy-la-Salle* (4-8 octobre 1995) (p. 131-147). Caen : Centre de recherche « Texte/Histoire/Langages ».

Gourmont, R. de. (1890). *Sixtine, roman de la vie cérébrale*. Paris : Albert Savine.

Hamon, Ph. (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette Livre.

Huysmans, J.-K. (1881). *En ménage*. Paris : Charpentier.

Lorrain, J. (1886). *Très russe*. Paris : E. Giraud et Cie.

Mauclair, C. (1999). *Le Soleil des morts*. Dans G. Ducrey (éd.), *Romans fin-de-siècle 1890-1900* (p. 845-1026). Paris : Robert Laffont.

Mirbeau, O. (1887). *Le Calvaire*. Paris : Paul Ollendorff.

Mirbeau, O. (1919). *Chez l'illustre écrivain*. Paris : Ernest Flammarion.

Mirbeau, O. (2003). *Dans le ciel*. Éditions du Boucher/Société Octave Mirbeau. http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/ciel.pdf

Preiss, N. (2002). *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle ou la représentation en question*. Paris : Presses Universitaires de France.

Roy-Reverzy, É. (2002). La bohème ironique des premiers romans de Huysmans. Dans C. Becker, A.-S. Dufief et J.-L. Cabanès (dirs.), *Ironies et inventions naturalistes* (p. 163-175). Nanterre : *Cahiers RITM*, hors série, n° 7, Université de Paris X.

Silhouette, M. (2000). Présentation. *Sociétés & Représentations*, *10*(3), 4-6.

Simmel, G. (2019). Sur la caricature. Dans M. Collomb, Ph. Marty et F. Vinas (dirs.), *La parure et autres essais* (p. 111-117). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Tillier, B. (2012). La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation. Dans A. Vaillant, *Esthétique du rire* (p. 259-275). Nanterre : Presses Universitaires de Nanterre. http://books.openedition.org/pupo/2327

Vaillant, A. (2018). Anatole ou les trois avatars de la caricature. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, *24*, 57-70.

Vaillant, A. (2020). Caricature, culture médiatique et addiction comique, au siècle de la modernité. *Fabula / Les colloques*. Littérature, image, périodicité (XVIIe-XIXe siècles). http://www.fabula.org/colloques/document6456.php

Vouilloux, B. (2016). Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations. *Revue de littérature comparée*, *358*(2), 161-172.
Zola, É. (1886). *L'Œuvre*. Paris : G. Charpentier et C[ie].

RÉSUMÉ : Durant la Belle Époque, le roman de l'écrivain supplante progressivement le roman du peintre et se constitue en un filon qui donne lieu à une interrogation sur le rôle de l'homme de lettres dans la société bourgeoise et sur les causes de son désarroi. L'auteur véhicule ainsi à travers son œuvre un portrait axiologique de soi qui, renvoyant implicitement à la difficulté de la création, rend compte des valeurs qui façonnent la fin de siècle. La modélisation qui en découle intègre la caricature, devenue omniprésente au XIX[e] siècle, non seulement pour la charge parodique qui la caractérise, mais pour le pouvoir désormais accepté que l'exagération, la déformation et la blague détiennent dans l'interprétation du réel. De Huysmans à Gide, de Lorrain à Gourmont, de Dumur à Mauclair, Mirbeau ou Céard, le roman de l'écrivain fait de la caricature et de la dévaluation la garantie de l'authenticité de la projection autofictive.

Mots-clés : roman de l'écrivain, caricature, fin de siècle, *ethos*

The fictional writer between modelling and caricature at the end of the 19th century

ABSTRACT: During the Belle Époque, the writer's novel gradually replaces the painter's novel and forms a platform for asking questions about the role of the author in bourgeois society and the causes of their distress. Through this work, the author thus conveys an axiological portrait of himself which, implicitly referring to the difficulty of creation, gives an account of the values shaping the end of the century. The resulting modelling incorporates caricature, which becomes omnipresent in the 19th century, not only for the parodical load that characterises it, but for the accepted power that exaggeration, distortion and joke hold in the interpretation of reality. From Huysmans to Gide, from Lorrain to Gourmont, from Dumur to Mauclair, Mirbeau or Céard, the writer's novel makes caricature and the devaluation a guarantee of the authenticity of the fictional self-projection.

Keywords: writer's novel, caricature, fin de siècle, *ethos*